

# La historieta como (re)producción mítica: el Che y Evita en la versión de Oesterheld/Breccia

Karen Genschow

## Che y Evita como historieta

Que la historieta no es una entretenición ingenua, sino un medio de comunicación de masas y como tal un poderoso vehículo de ideología es bien sabido desde el famoso análisis de Dorfman y Mattelart (1972) que constituye uno de los primeros estudios latinoamericanos sobre el tema. Esta afirmación –aunque tal vez en otro sentido que el desarrollado en el trabajo clásico sobre las historietas de Disney– parece aún más razonable en el caso de dos historietas sobre figuras claves de la historia política argentina y latinoamericana del siglo xx: Che y Evita. El hecho de que Héctor Germán Oesterheld, a su vez personaje ineludible en la historia de la historieta argentina, se haya dedicado no sólo a inventar personajes ficticios que merecen fama, sino también a (re)escribir las biografías de estos personajes históricos da cuenta de su propio proceso de politización que en un clima cada vez más represivo lo llevase en última instancia a formar parte de las filas de los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina (1976-1983).

La recepción de estas historietas, *Vida y obra de Eva Perón* y *El Che*, es a su vez reveladora, porque en un primer momento ambas fueron un éxito pero rápidamente prohibidas por el gobierno de Juan Carlos Onganía. La historieta sobre el Che fue dibujada y escrita, según se indica en la reedición, en 1968, apenas un año después de la muerte del Che, publicada por la editorial Jorge Álvarez y secuestrada al poco tiempo. Montero aclara que, como la primera edición del *Diario del Che en Bolivia*, que se cita en la historieta, salió en julio de 1968, “lo más probable es que fuera en 1969, que se editara por primera vez la historia del Che” (Montero 2013: 108). En cuanto a la realización gráfica cabe mencionar un rasgo particular: la historieta fue dibujada a dos manos, por el ya antiguo colaborador de Oes-

terheld, Alberto Breccia, y algunas partes por su hijo Enrique —de ahí una diferencia que es notoria y sobre la que volveré más adelante—.

El caso de *Evita* es, además, interesante desde el punto de vista de la autoría, ya que —según el prefacio de Accorsi en la reedición— Oesterheld escribió el guión inmediatamente después de *El Che* con la idea de crear una serie de historietas biográficas: según Montero “Evita, Zapata y Sandino” (2013: 109). Como Oesterheld no pudo redactar los textos definitivos, la historieta se publicó finalmente en 1970 con los dibujos de Breccia y los textos de Luis Alberto Murray, un periodista peronista. Esta primera publicación se hizo sin indicación de editorial y aparentemente financiada por la Confederación General del Trabajo (CGT), la unión de sindicatos argentinos, fuertemente marcada por la figura de Evita. Esto explica también el carácter de “pieza de retórica oficial de los años del peronismo” que Vázquez le atribuye fundadamente a la historieta (2010: 159). La reedición en 2007 se basa en esta versión de 1970, con los textos de Murray y en colores; Accorsi, quien prologa esta reedición, afirma que — pese a no incluir los textos de Oesterheld— esta versión es atribuible a la autoría de Oesterheld, ya que dio instrucciones detalladas a Breccia (Accorsi 2007: 13). Esta reedición, en la que se publican conjuntamente *Vida y obra de Eva Perón* y *El Che* en un tomo de la Biblioteca Clarín de la Historieta (bajo el título *Evita/El Che*), opera, además, con evidentes pretensiones canonizadoras, estableciendo mediante reediciones una serie de historietas “clásicas”.

El guión original estuvo perdido durante mucho tiempo y fue publicado sólo en 2002 por Javier Doeyo, en blanco y negro, tal como fue pensado por Oesterheld y Breccia. Hoy en día existen, por lo tanto, dos versiones a nivel textual (y en la parte gráfica en cuanto a los colores) de la misma historieta, que difieren considerablemente y de las cuales cada una se arroga ser la versión “original” o “auténtica” en su respectiva reedición. Así, por ejemplo, Doeyo afirma de la versión de 1970 que el guión de Murray (a quien no nombra) es “entre despolitizado y naif” (Doeyo 2013: 3). Al mismo tiempo admite que “hemos tenido que guionar y actualizar parte de la obra, ya que del original de finales de los 60 a hoy, algunas cosas han cambiado” (Doeyo 2013: 4). Los cambios no están marcados dentro de la historieta, por lo cual no es posible distinguir el texto “original” de lo que se ha agregado. Considerando, además, que los textos de Oesterheld probablemente no constituyan la versión que se debía publicar y a menudo se lean como esbozos (y el conjunto de texto e imagen se presenta en cuanto a la distribución en la página más como libro ilustrado que como

historieta; véase fig. 1) tampoco parece legítimo privilegiar esta versión por sobre la otra. Respecto a la cuestión de cuál de las dos versiones es más “auténtica” o más “original” hay opiniones encontradas, entonces, y el asunto parece imposible de solucionar. A continuación se tomará en cuenta la existencia de estas versiones, pero la base del análisis será de todas formas la reedición por Clarín de la publicación de 1970, ya que es esta última la que tuvo un impacto a nivel político dentro de la época —que la versión de Oesterheld no pudo tener—.



Figura 1: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2013: 7).

Propondré en lo sucesivo una lectura de estas historietas biográficas con guión de Oesterheld, por un lado, a partir del estudio clásico de Joseph Campbell sobre el concepto de héroe (como parte de un mito heroico), que se plasma en la estructura narrativa de ambas historietas, y, por otro lado, a partir del concepto de comunicación de masas y cultura popular tal como fue desarrollado por Carlos Monsiváis y Jesús Martín-Barbero. Finalmente analizaré los cómics desde la noción de mito propuesta por Roland Barthes en su *Mitologías* como un sistema semiótico. Las historietas serán consideradas, entonces, como vehículo de ideología (más o menos

“progresista”) que reflejan y responden a la situación política de su momento. Al mismo tiempo se trata de hacer “visible” en el curso del análisis la relación entre texto e imagen y la función particular de ambos para el mensaje mítico-ideológico expuesto en las biografías.

La hipótesis de las reflexiones siguientes es que las historietas dan cuenta de un intento de redefinir un medio de masas (el cómic) como medio de lucha para concientizar y así contribuir a la transformación de la sociedad. Este uso de un medio popular con fines político-ideológicos está en concordancia no sólo con el alto grado de politización de la época en general (fines de los 60, comienzos de los 70), sino también concretamente con lo que proponen Octavio Getino y Fernando Solanas con su concepto de “tercer cine” dirigido a la concientización y la lucha política: teóricamente desarrollado en su manifiesto “Hacia un tercer cine” (1978) y puesto en práctica en su documental *La hora de los hornos* (1968).

Dentro de esta lectura política sostendré que tanto en el caso de *Evita* como el de *El Che* asistimos no sólo a la transformación de historia en historieta (en cuanto a la dimensión mediática), sino que simultánea y principalmente en mito heroico (en cuanto a la dimensión ideológica). Por razones diversas se puede constatar, además, en ambos casos diferentes etapas en el proceso de mitologización, legibles y visibles en las características específicas del medio historieta.

## Mitos heroicos

Para analizar en un primer paso la representación heroica de los personajes en ambas historietas, que sólo opera implícitamente, ya que la palabra “héroe” no aparece en ninguna, a continuación revisaré brevemente algunas aproximaciones a este concepto. Un rasgo básico del héroe, según el *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus* (*Diccionario histórico-crítico del Marxismo*, HKWM), es que “sin veneración como tal no hay héroe. Sin poesía y canto no hay transformación de historia en mitología” (HKWM 2004: 56; traducción de la autora).<sup>1</sup> A mi modo de ver, podemos leer una historieta biográfica precisamente como un acto de veneración dentro de

---

1 Cita original: “Ohne Heldenverehrung keine Helden. Ohne Dichtung oder Gesang keine Transformation von Geschichte in Mythologie”.



un medio de comunicación de masas –con el mismo efecto: la transformación de historia en mitología–.

Jan-Philipp Reemtsma, en su ensayo “Der Held, das Ich und das Wir” (“El héroe, el Yo y el Nosotros”), observa desde una perspectiva psicológico-social que los

[h]éroes representan virtudes que reclaman validez universal de forma extremadamente intensificada, por lo tanto rara. El hecho de que nos conmueven las acciones de un héroe (y no sólo las reconocemos abstractamente) es una ampliación esencial de nuestra comprensión del héroe, más precisamente de *nuestro acto de atribución de heroísmo*, y es esta atribución lo esencial (Reemtsma 2009: 53; traducción de la autora).<sup>2</sup>

Esta atribución de la calidad de “héroe” a un personaje específico depende, entonces, de una perspectiva colectiva (“nosotros”), dado que requiere un involucramiento emocional hacia el que, como veremos más adelante, apunta sobre todo la historieta *El Che*.

Joseph Campbell en su exhaustivo estudio clásico sobre el héroe, analiza una gran cantidad de mitos heroicos a través de la historia recurriendo metódicamente al psicoanálisis de corte jungiano. Lo que interesa en este contexto es menos la idea de los arquetipos o la supuesta universalidad de estos modelos, sino el hecho de que en ellos se puede observar una estructura narrativa común: el camino o la aventura del héroe, no sólo como recorrido físico sino también psíquico, con sus etapas bien delimitadas que se repiten de una u otra forma en todos los mitos y que por lo tanto les son esenciales. Para Campbell, el héroe es una constante antropológica que sirve para renovar la sociedad y el mundo, en un sentido sobre todo espiritual. Él formula la pregunta por los motivos del héroe, pero da una respuesta más bien evasiva: según él, “the hero is the man of self-achieved submission. But submission to what? That precisely is the riddle that today we have to ask ourselves and that it is everywhere the primary virtue and historic deed of the hero to have solved” (Campbell 1956: 16). Campbell plantea aquí –sin llamarla por ese nombre– la cuestión de los ideales o, si se quiere, de la ideología, a la que las historietas darán su respuesta parti-

2 Cita original: “Helden repräsentieren Tugenden, die Allgemeingültigkeit beanspruchen, in extrem gesteigerter, also seltener Form. Dass wir von den Taten eines Helden bewegt werden (und sie nicht nur abstrakt anerkennen), ist eine wesentliche Erweiterung unseres Verständnisses vom Helden, genauer: *unseres Akts der Zuschreibung von Heldentum*, denn auf diese Zuschreibung kommt es an”.

cular en cada caso. Lo que desatiende en su estudio –comprensible por lo demás, considerando el año de su publicación (1949)– es la medialidad específica de los mitos heroicos que desde luego influye también en su representación; sobre este punto volveremos más adelante. Por ahora se trata de reconocer las estructuras narrativas fundamentales que Campbell elabora para la construcción del relato heroico y que en lo siguiente se utilizarán como categorías descriptivas para analizar las historietas de Evita y del Che como mitos heroicos tal como se construyen en los cómics: hay un momento de partida, luego una iniciación a la que sigue un camino con diferentes obstáculos y finalmente un momento de regreso.

### Comienzos

Estructuralmente, *El Che* se divide en varios capítulos no cronológicos e intercala en el “presente” de la narración, que abarca la guerrilla en la selva boliviana, episodios de su vida anterior: al capítulo inicial “Bolivia” siguen “Ernestito” (con un breve resumen de su infancia), “El Chanco” (que relata su viaje por Latinoamérica), “El Che” (donde conoce a Fidel Castro y se suma a su movimiento), “Sierra Maestra”, y al final sólo la aventura boliviana con los capítulos “El Yuro” e “Higueras”.<sup>3</sup> El relato se caracteriza por una multitud de analepsis para trazar el recorrido del Che hasta llegar al presente en Bolivia, con el que comienza y termina el cómic y al que vuelve constantemente. La historieta empieza con una escena dramática: el protagonista está apuntando con su fusil a un soldado enemigo y reflexiona acerca de la necesidad de matarlo –aunque le duela en el alma–: “(Debo tirarte soldadito... El precio de tanta miseria... Debo tirarte soldadito...)” (Oesterheld/Breccia 2007: 24; véase fig. 2). Es decir, desde el principio está representado en plena acción tal como se hizo famoso en todo el mundo: como guerrillero con conciencia revolucionaria.

---

3 Debido a la proximidad de la muerte del Che al producirse la historieta, hay algunos errores como éste: el pueblo se llama en realidad La Higuera. Hay también una ausencia que se explica tal vez por la misma razón: la primera analepsis que trata la infancia de Ernesto Guevara abre con una viñeta en blanco, donde, según Breccia, debía integrarse la partida de nacimiento –que no llegó a tiempo–. Su comentario al respecto, “todo el mundo creyó ver en eso una genialidad” (citado en Vázquez 2010: 153), podría indicar que la viñeta blanca fue interpretada como signo de un origen no humano o divino o al menos no terrenal –es decir, como una contribución gráfica a la construcción del mito–.



Figura 2: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 24).

Este comienzo produce un efecto de inmediatez y sume al lector directamente en la narración. La escena ocupa las primeras dos páginas con ocho viñetas en total que finalizan con la muerte del soldado, lo cual en tiempo real no debe ser más de un minuto. Sigue luego el combate por otras tres páginas, la muerte de un compañero querido, Rolando, que lo había acompañado ya en la guerrilla cubana. Este primer capítulo cierra con el entierro de Rolando y las palabras: “Enterrar al compañero muerto. Las palas se clavan con trabajo, tierra imparcial, hostil para los vivos, hostil para los muertos” (Oesterheld/Breccia 2007: 28). Presenciamos, entonces, en el transcurso de este breve capítulo inicial un vuelco de 180 grados: de la posición superior el personaje pasa a la de inferior y perdedor, lo cual ya anticipa su posterior condición de héroe trágico.

La historieta de *Evita* se presenta de modo diferente: abre con un epígrafe en la primera página que cita de su libro *La razón de mi vida*, lo cual implica que desde el principio predomina la palabra por sobre la imagen. En la segunda página, la historieta comienza con una imagen de *Evita* que no pretende representar a la persona viva y real, sino a su ‘imagen’, transformada en fotografía o pintura, reproducida aquí, es decir, una imagen que se basa ya en otra imagen, por lo que desde el principio se establece a *Evita* desde el meta-lenguaje y la iconografía (véase fig. 3). *Evita* no busca, por tanto, un efecto de inmediatez, sino que se posiciona desde el primer momento como un discurso histórico, retrospectivo, cuyo “presente” ya se ha convertido irremediabilmente en pasado.



Figura 3: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007): *Evita/El Che*. Buenos Aires: Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta, p. 24.

En todas las viñetas de esta primera página, las imágenes son prácticamente desplazadas por las cartel<sup>4</sup>as que ocupan de un cuarto hasta un tercio de cada viñeta.

4 Como “cartelas” se denominan los comentarios del narrador que se incluyen en la parte superior o inferior de la viñeta y no forman, en general, parte del mundo diegético.



Figura 4: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 105).

El tono que prevalece aquí es altamente retórico y aclara desde un principio la dimensión mítica de lo que se leerá a continuación:

Idolatrada por los humildes y desvalidos, odiada por los personeros del privilegio, ni unos ni otros pueden olvidarla. No pasó por la historia como un hermoso meteoro: fue, hizo y es historia. Más allá, incluso, de lo político, continúa influyendo como símbolo con tanta o mayor fuerza que en los instantes estelares de su existencia (Oesterheld/Breccia 2007: 105).<sup>5</sup>

En *Evita* se parte por consiguiente desde la muerte y desde el mito, y lo que se verá y leerá a continuación son precisamente los “instantes estelares” de su

5 El guión de Oesterheld, de todas formas, responde mucho menos a la retórica peronista; las palabras que acompañan esta imagen difieren notoriamente: “Jirones de memoria colgados entre la gente, entre los ‘descamisados’ como ella decía, ‘mis grasitas’. Entre quienes la amaron y la odiaron. La huella que dejó en la historia. Eso es lo que importa. El recuerdo de una brisa fugaz de justicia que despeinó a la burguesía y arrimó la tibieza de la esperanza a los que la habían perdido para siempre” (Oesterheld/Breccia 2013: 9). Esto refleja no sólo su calidad de guionista, sino también su escepticismo frente al peronismo, al que alude Montero: “Y entre todos los dilemas que emergían en cada charla, el del peronismo nunca había podido ser saldado por Héctor [...]” (Montero 2013: 111).



vida. En esta versión, a través del texto que acompaña la imagen de la Evita oficial y eternizada en un sinfín de fotografías y pinturas, la historieta revela su procedimiento tanto textual como gráfico: se trata de mostrar la versión oficial desde la retórica peronista y se limitará a los “instantes estelares”.

A partir de estas aperturas que los muestran en su condición heroica (el Che como héroe trágico, Evita como heroína popular, “idolatrada por los humildes y desvalidos”) ambos relatos vuelven a la infancia y juventud, donde se presentan también el origen y la causa de su posterior transformación. Para el Che se establece como fundamental, en este sentido, la conversación con un español republicano exiliado que le cuenta los horrores de la guerra, y también se menciona el asma que contrae a la edad de dos años, importante a su vez para la construcción del mito sacrificial. Para Eva Duarte lo fundamental, según el cómic, es presenciar la pobreza del pueblo argentino en la provincia, lo cual da una primera explicación biográfica y gráfica al posterior deseo de remediar la miseria; lo que no se menciona, en cambio, es su propia condición humilde y de hija ilegítima.<sup>6</sup> Una vez iniciado el viaje (el Che por Latinoamérica, Evita de la provincia a la capital), que según Campbell confronta al héroe con otro orden de la realidad, hay un primer momento que despierta la conciencia política en ambos: para el Che son la pobreza en los leprosarios que va visitando y el derrocamiento de Arbenz en Guatemala, para Evita, la miseria provocada aun en Argentina por la crisis económica a raíz de la Segunda Guerra Mundial y luego sus primeros contactos gremiales en Buenos Aires.

## Iniciaciones

Como en el camino trazado por Campbell, tampoco en las historietas se descuida, desde luego, el momento decisivo que da inicio al relato heroico propiamente y que va acompañado de un cambio de nombre: Ernesto Guevara se transforma en Che, Eva Duarte en Eva Perón y luego en Evita. Para ello es necesario el encuentro con un ser –divino en los mitos antiguos, hu-

---

6 Aquí difiere otra vez el guión de Oesterheld, que tematiza la incertidumbre acerca del lugar de nacimiento y el intento de Evita de disimular posteriormente su origen pobre: “No es lo mismo haber nacido en una ciudad pujante como Junín que en un pueblo dejado de la mano de Dios, como Los Toldos. No está bien para la esposa de un presidente, le susurrará al oído algún asesor, días antes del matrimonio. En Los Toldos, la gente se muere en los ranchos, de la vincucha, por frío, por hambre” (Oesterheld/Breccia 2013: 11). Y tampoco silencia el hecho de que la madre de Eva no estuvo casada con Juan Duarte.

mano en estos mitos modernos– que posibilita y provoca la transformación en héroe: el encuentro con Perón y con Fidel Castro, respectivamente.

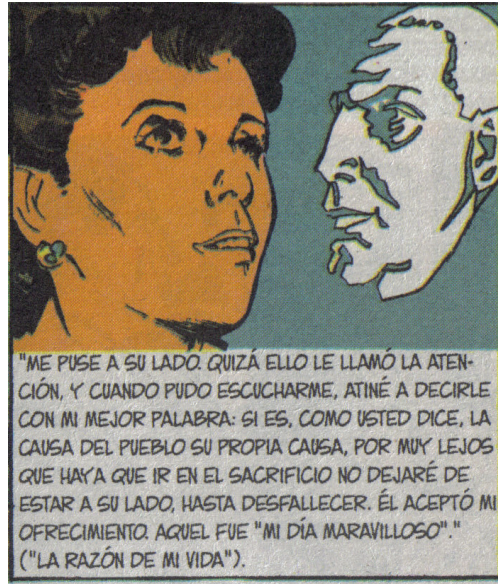


Figura 5: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 111).

Hay una diferencia notoria entre ambas iniciaciones: el momento clave para Evita, el encuentro con Perón, ya sucede en la página cuatro de 61. De ahí en adelante su móvil principal será el amor: Evita es representada esencialmente como una mujer apasionada, por Perón, por su pueblo y sobre todo por “sus” descamisados, objetos amorosos que a menudo parecen confundirse. Este encuentro que será para ella el momento de iniciación, en la versión con texto de Murray permanece fiel al relato oficial, apoyándose en las palabras tomadas de la autobiografía *La razón de mi vida* (1951):

[...] atiné a decirle con mi mejor palabra: si es, como usted dice, la causa del pueblo su propia causa, por muy lejos que haya que ir en el sacrificio no dejaré de estar a su lado, hasta desfallecer. Él aceptó mi ofrecimiento. Aquel fue ‘mi día maravilloso’ (Oesterheld/Breccia 2007: 111).<sup>7</sup>

7 El guión de Oesterheld otra vez niega la versión mítica y oficial y relata el momento del primer encuentro de manera mucho más neutra y acompañado de otra imagen.



Aquí comienza, entonces, el camino de Evita como mujer al lado de su “dios”, constelación sugerida también en lo visual (véase fig. 5): ella es enfocada desde abajo mirando hacia arriba, con la sombra de Perón atrás, como indicando que de ahora en adelante será él el móvil de sus acciones. La imagen es altamente reveladora, no sólo por su semejanza con ciertas representaciones de santas, con la mirada dirigida hacia arriba, sino también porque se muestra a Evita desde un ángulo contrapicado: el lector la mira desde abajo, pero al mismo tiempo de cerca, en un *close-up*. Esto por un lado la acerca a su pueblo, su causa, y simultáneamente la eleva por encima de él —si tomamos al público lector como metonimia del pueblo argentino—, anticipando de esta forma su futuro rol como Evita: madre y protectora de los “descamisados”. Por el otro lado, encontramos en la distribución espacial una escala triple, que instala al pueblo-lector abajo, una dimensión “elevada” (que podría ser el peronismo como ideología o “creencia”) indicada en su mirada hacia arriba, con lo cual su rostro queda instalado en el medio, literalmente como mediador entre ambas instancias. Se trata, además, de una imagen estática que no forma parte de la narración “realista” de un encuentro, sino que se trata de una puesta en imagen altamente artificial y estilizada del momento crucial de un destino que se desencadenará a partir de aquí.

A partir de esta imagen la historieta continúa con una representación ambigua de su relación con Perón, lo cual está en perfecta concordancia con *La razón de mi vida*, donde reafirma constantemente su rol como subalterna y servidora de Perón. Mientras él parece representar la razón de un proyecto político, ella aparece como su co-razón. Pero en realidad la historieta está por entero centrada en Eva, con Perón como una presencia afable pero sin protagonismo, al igual que en la autobiografía, donde encontramos la continua afirmación de su fidelidad y lealtad hacia Perón, cuando al mismo tiempo a través de esta misma afirmación, ella habla constante y principalmente de sí misma.

El encuentro de Ernesto Guevara con Fidel Castro también es decisivo para la transformación en “Che”, pero aquí falta por completo el momen-

---

Esta viñeta, en cambio, está acompañada por estas palabras: “Los ojos de Eva reposan siempre en Perón. La boca de Eva muerde para Perón. Los ojos de Eva se abren para Perón. El cuerpo de Eva se desnuda para Perón. Perón es su faro, su pan, su viento, su mar” (Oesterheld/Breccia 2013: 17). Si bien en estas palabras también ella es presentada como seguidora fervorosa de Perón, esta versión recurre a metáforas menos trilladas, y, además, alude a la relación física entre ella y Perón, aspecto eliminado del discurso oficial.

to de entrega, lo cual se plasma en la representación gráfica que muestra a ambos a la misma altura (véase fig. 6), y en las palabras –pronunciadas posteriormente por el Che: “Contá conmigo” (Oesterheld/Breccia 2007: 50)– que en cuanto al contenido coinciden con las palabras de Evita, pero difieren del todo en cuanto al tono.



Figura 6: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 50).

A continuación, los logros de ambos ocupan un lugar importante, sobre todo en *Evita* la historieta se parece a ratos a un folleto en colores que enumera las mejorías y adelantos para el pueblo argentino. Pero también los obstáculos que hay que vencer son numerosos y en ambos relatos abundan; en *Evita* es el encarcelamiento de Perón después del cual ella puede dar la primera prueba de su lealtad y vocación; después la enfermedad y la renuncia a la vicepresidencia y otros más. En *El Che* la primera prueba se produce cuando, junto con Fidel, desembarca en Cuba en condiciones miserables que prometen una derrota segura, luego sigue el paulatino desencanto en Cuba después de la revolución, la nueva partida al Congo, primero, y luego a Bolivia, que ya aparece como un solo obstáculo.

### Muertes – regresos

La historieta de Evita cierra tal como empezó: con una imagen de ella no como persona, como ser humano (vivo o muerto), sino como ícono con

la misma sonrisa que al comienzo. El hecho de que no se concluya con una imagen de ella muerta está en plena concordancia con la narrativa que desarrolla la historieta: no se trata de mostrar a la persona, sino la imagen y el mito que ella representa ahora, en el contexto de producción y desde la retórica peronista, un discurso que es, en 1970, proscrito y reprimido.

Antes, la historieta pasa por la enfermedad y la muerte, y finalmente la interrogante formulada como causa del pueblo argentino acerca del paradero de su cadáver –lo cual a su vez se convertirá luego en materia para otras narraciones–. En la lectura de Campbell, el regreso significa la vuelta a la sociedad para transformarla y renovarla (“The return and reintegration with society, which is indispensable to the continuous circulation of spiritual energy into the world [...]”, Campbell 1956: 36), y así Evita –de cuerpo ausente– sigue presente en la memoria del pueblo como muestra la imagen y afirman las palabras: “Mientras tanto, el pueblo que la adoraba en vida, agradecido, mantiene intacto su fervor” (Oesterheld/Breccia 2007: 166; véase fig. 7).<sup>8</sup>

*El Che* cierra con el comienzo del mito: él enfrenta valientemente su propia muerte, y la última imagen representa casi como un espectro el rostro del Che muerto, semejante a Cristo (véase fig. 8). Su regreso al mundo para cambiarlo tal vez comienza recién allí: a través del ejemplo, del modelo que impone el final de la historieta con las palabras: “Pone de pie a las juventudes del mundo. Las echa a andar” (Oesterheld/Breccia 2007: 101).

En relación al mito clásico, la muerte de ambos se presenta como prematura, el ciclo mítico como aún no concluido, lo cual difiere su compleción al futuro: la transformación de la sociedad ha sucedido sólo en parte en el transcurso de la aventura del héroe, como ilustran las historietas, pero una gran parte de la renovación del mundo aún está pendiente, lo que conforma el carácter apelativo de las viñetas finales en ambos casos.

---

8 En el guión de Oesterheld sí se dan más detalles de su muerte y también se menciona el embalsamamiento, en la versión textual de Murray, en acmbio, ella aparece como figura incorpórea (aspecto que se retoma en el apartado 4.4); en ella es como si el mito de Evita (como se reconstruye en su versión) careciera de un referente real (o de un significante), [o dicho de otra manera: el referente mismo se ha transformado en mito; el significante primero se ha disuelto y queda sólo el relato mítico, tal como lo describe Barthes en su análisis del mito].



Figura 7: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 166).

En cuanto a la construcción narrativa del mito heroico ambas historietas se apoyan en el modelo clásico y coinciden en muchos aspectos. Las diferencias entre ellas se explican por el respectivo momento histórico y probablemente por el tipo de ideología que representan ambos personajes, pero la intención es fundamentalmente la misma: inmortalizar, contribuir a la (re)construcción del mito heroico y afirmar el proyecto de renovación y/o transformación que representan como vigente. A continuación se profundizará el aspecto político-ideológico a través del análisis de la relación entre el mito como construcción política y de la historieta como medio de comunicación de masas.



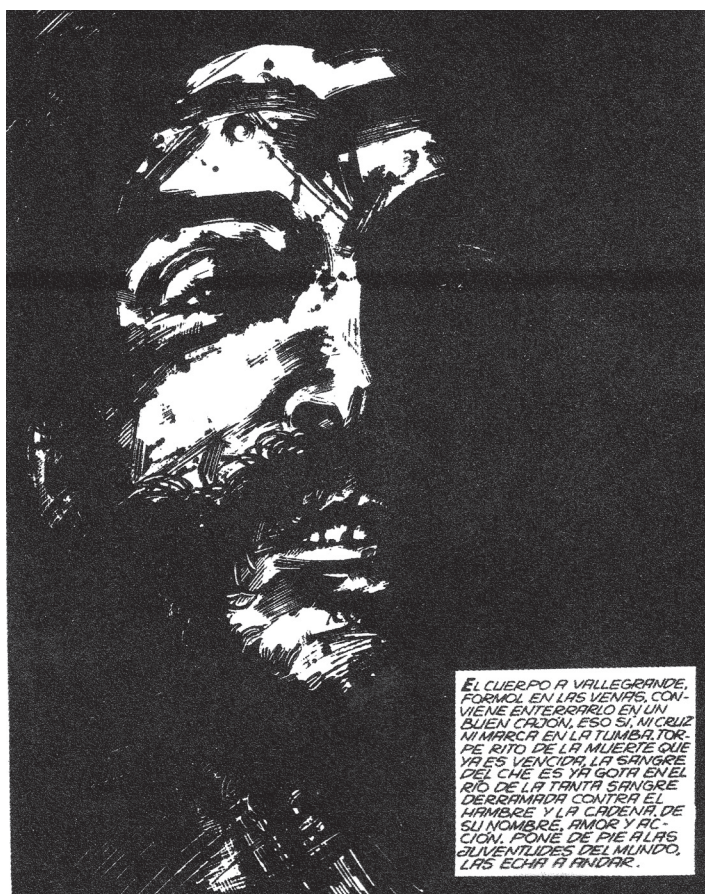


Figura 8: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 101).

## Mito político y comunicación de masas

Dentro de su contexto histórico y a través de su medialidad específica, ambas historietas persiguen, y consiguen sin duda, un efecto político —como evidencia también la recepción inclusive secuestro y prohibición—; sobre *El Che* Vázquez refiere que “la edición se distribuyó rápidamente y aquellos ejemplares aún no vendidos fueron secuestrados al ser allanada la editorial por la Policía Federal” (Vázquez 2010: 156). Considerando este efecto

político, me parece necesario analizar más a fondo el medio en que se (re)producen estos mitos, es decir su dimensión massmediática. Del funcionamiento de estos textos como *relatos* míticos (como hemos analizado con Campbell) hay que deslindar en un primer paso, entonces, su calidad específica de mito *político*, y en un segundo paso, dado su carácter massmediático y popular, su funcionamiento como medio de comunicación.

### El mito político

En cuanto al primer aspecto, la construcción del mito político, Hein-Kircher da una definición básica que es útil para una primera aproximación: “A myth is thus a political one when it generates meaning and orientation for a politically defined group or society and marks off this society from others” (Hein-Kircher 2013: 15). En los mitos (re)construidos en las historietas podemos constatar que las sociedades o los grupos interpelados difieren en algún grado, aunque hay también una coincidencia parcial: en el caso de *Evita* —fiel a los principios del peronismo que está marcado fuertemente por el nacionalismo— el destinatario que a la vez se constituye como sujeto es “el” pueblo argentino. Así lo sugieren también el comienzo y el final de la historieta que tematizan textual y gráficamente el amor de este pueblo por Evita, con lo cual la historieta establece también la respuesta a esta interpelación. En el caso de *El Che*, la entidad en cuestión es más amplia: es, en primera instancia, Latinoamérica, y luego, como se plantea sobre todo en la última viñeta, el mundo o —citado arriba— “las juventudes del mundo” como sujetos de una revolución y liberación por venir. Esta función básica, que sería inherente a cualquier mito político, tiene en el caso de mitos personalizados y heroicos una manifestación particular, según Hein-Kircher: “Myths of personalities are thus a special form because they focus not on the community as such but on one of its members, who is stylised as a role model in the realisation of future goals, tasks or values” (2013: 17). Ésta es la función que también Campbell atribuye al mito heroico y que —como se verá más adelante— se evoca de una forma similar en ambos casos. Hein-Kircher dedica también algunas reflexiones a los medios que le son esenciales al mito político para crearlo, hacerlo circular y así mantenerlo presente:

For them to serve as instruments for mobilising the masses, it is necessary that the communication media are in the hands of the “inventors”, carriers

and benefactors of a myth. Only then can a myth be communicated with the assurance that the intended political “message” is communicated correctly (Hein-Kircher 2013: 19).

En este planteamiento del mito político subyace tanto la idea de imposición “desde arriba” como la de su carácter manipulativo, dos ideas que para el caso de estas historietas habría que diferenciar. En cuanto a los medios, Hein-Kircher agrega que las formas comunicativas son “narration, visualisation and ritualisation, which together guarantee communicative practice” (2013: 19), mientras que los medios pueden ser biografías, afiches, libros escolares, etc. Esta descripción se asemeja bastante a la difusión del mito de Evita poco después e incluso antes de su muerte, durante la presidencia de Perón, situación que ya había cambiado fundamentalmente en el momento de la publicación de la historieta. Lo que Hein-Kircher desatiende es la estrategia de resistencia que puede operar dentro de un mito político y su comunicación y que evidentemente está en la base de las historietas en cuestión. La pregunta que surge en este contexto, entonces, es desde qué otra posición se puede hacer circular el mito, y es aquí donde hay que tomar en cuenta la relación entre la cultura popular y los medios de masas.

### **El cómic como medio (de lucha)**

La historieta como medio de masas puede ser concebida desde, por lo menos, dos perspectivas: como un medio de manipulación y de dominación de las clases populares, tal como proponen Dorfman y Mattelart en el estudio inicialmente mencionado, *Para leer al Pato Donald*, dentro del cual la historieta —proveniente de Estados Unidos— es entendida como un medio de dominación cultural y analizada desde la crítica ideológica.

La otra perspectiva está basada en el concepto de mediación desarrollado por Jesús Martín-Barbero que atribuye a los medios de comunicación en el contexto latinoamericano la función específica “de transmutar la idea política de Nación en vivencia, en sentimiento y en cotidianidad” (Martín-Barbero 1987: 179). Es decir, la función de los medios de masas, sobre todo el cine y la radio, más tarde también la televisión, dentro de la cultura latinoamericana del siglo xx consiste en proporcionar modelos de cómo vivir en una sociedad en proceso de urbanización y modernización y que a la vez intenta establecer y mantener un vínculo con la idea de na-



ción. Fernández L'Hoeste y Poblete han formulado en la introducción a su estudio *Redrawing the Nation* este enfoque en relación a la función del cómic sosteniendo que “in the Latin/o American context, the images and the accompanying texts have been spaces of intermediation –and contact– of hegemonic domination and subversion” (Fernández L'Hoeste/Poblete 2009: 3). Al cómic como medio de masas le corresponde, según ellos, la función de mediar un proceso de modernización que es impuesto a –y simultáneamente subvertido por– la cultura popular y urbana y que produce en el conjunto de recepción y producción los significados sociales.

Esta ambivalencia entre dominación y subversión inherente a los medios de masas y su función mediadora es perfectamente aplicable al contexto específico en el cual se producen estas historietas, ambas a contratiempo y desde una posición opositora y no desde un discurso oficial: en 1968 (o 1969), cuando se publicó *El Che*, en Argentina todavía estaba instalado el régimen autoritario y dictatorial de Juan Carlos Onganía, y también en 1970 cuando se publicó *Evita* todavía estaba proscrito el peronismo. Dentro de este contexto, se lee en las historietas un intento de redefinir y politizar la cultura popular y la comunicación de masas, por lo que ciertamente se les puede diagnosticar un carácter subversivo. El hecho de que al mismo tiempo recurran a un relato mítico revela, por otro lado, también su inserción en los códigos de la misma cultura que intentan subvertir. Evidentemente, Oesterheld estaba explorando el género de la historieta como medio político subversivo, y si bien no estaba adherido a la militancia política en el momento de producción de ambas historietas, sí compartía “la convicción de que la historia argentina, y aun latinoamericana, había ingresado a una etapa resolutive” (Vázquez 2010: 151).

Esta lectura es coherente con el desarrollo biográfico-artístico de Oesterheld, que ya en 1967 había hecho una nueva versión de su exitoso *Eternauta* con claras alusiones políticas y antiimperialistas.<sup>9</sup> En *Evita*, publicado dos años después de *El Che*, adopta un posicionamiento partidista mucho más claro, como también señala Vázquez: “La posición es la de la resistencia peronista y la biografía reconstruye paso a paso los atributos del mito” (2010: 160) –sobre todo en la versión con los textos de Murray–. Esta perspectiva de resistencia es reveladora, en cuanto que explica en

---

9 En la segunda versión la invasión de extraterrestres afecta ya no a toda la tierra, sino sólo a Latinoamérica que ha sido traicionada y vendida por los países desarrollados –una visión con un claro enfoque antiimperialista–.

buena parte la realización artística (en lo textual como en lo visual) de la historieta. Esta misma perspectiva permite, además, analizar estos aportes (bio)gráficos, sobre todo *Evita*, dentro del contexto de las publicaciones montoneras (que también se inscriben dentro de la resistencia peronista) que aparecerían algunos años más tarde, en las cuales participó a su vez Oesterheld y que han sido estudiadas por Fernando Reati. El hecho de que la organización guerrillera de Montoneros recurriera al medio historietista, tanto durante su breve etapa legal como durante la clandestinidad, según Reati “must be viewed within Argentinas rich tradition of comics, cartoons, and graphic art, much of them socially orientated and politically motivated” (2009: 99). Según él, se puede observar en estas publicaciones una conciencia aguda del significado de los medios de masa en la lucha guerrillera, como revela también una frase publicada en un periódico montonero clandestino: “La cultura popular es un arma como cualquier otra” (citado en Reati 2009: 101).

En Oesterheld la conciencia de la importancia de los medios y la medialidad en el proceso de transformación social en el momento de escribir ambas historietas todavía no estaba sostenida por la militancia montonera. De todas formas, se puede leer su aporte en el contexto del proyecto de Getino y Solanas que intentan una reinterpretación del medio cine, dentro del enfoque político de la neocolonización; esta comparación se ofrece no sólo por una coincidencia temporal sino por el mismo afán de explorar y adaptar un medio de masas para fines revolucionarios y nacionalistas. Según los cineastas, hay una estrecha relación entre la cultura nacional y la liberación del sistema neocolonial: “La verdadera cultura nacional es, en nuestro caso, la lucha por la liberación nacional y social argentina, entendiendo ésta como algo inseparable de la liberación latinoamericana” (Getino/Solanas, citado en Getino 1978: 11). Lo que proponen Getino y Solanas con su concepto del “tercer cine” es la subversión de la carga ideológica implicada en los medios de masas y la (re)apropiación para una cultura antiimperialista y nacional:

Nuestra cultura, en tanto impulso hacia la emancipación seguirá siendo, hasta que esto se concrete, una *cultura de subversión* y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un *cine de subversión* (Getino/Solanas, citado en Getino 1978: 38-39; cursivas en el original).

Las ideas de Oesterheld respecto a su medio, la historieta, no apuntaban todavía hacia un fin tan explícitamente combativo, pero es revelador su

aporte a la reflexión del medio unos años antes, cuando en su artículo “La nueva historieta” de 1965 se refiere comparativamente al cine y su capacidad de “cambiar la forma de pensar o de sentir de cualquiera” y constata que es “el medio de expresión [que] puede llegar más adentro a parte del público, pues hasta las capas más inferiores de la sociedad tiene[n] acceso a él” (Oesterheld 2005: 39). Es decir, él alude precisamente a la función mediadora de una forma de sentir que Fernández L’Hoeste y Poblete proponen en relación a la historieta en Latinoamérica.

A diferencia de la trilogía documental de Getino y Solanas, *La hora de los hornos* (estrenada en 1968) cuya segunda y tercera parte exaltan la figura de Perón y su política nacionalista (como tercera vía y como opuesta a las fuerzas neocoloniales), en la historieta peronista de Oesterheld “[r]esulta sintomático en el texto el dimensionamiento de la figura de Evita por sobre la de Perón” (Vázquez 2010: 161). Evita es claramente el modelo a seguir, como hemos constatado más arriba. Aparentemente es ella la que se presta más —como “mártir, santa, madre” (Grinberg Pla 2013: 2) de la nación argentina—<sup>10</sup> a encarnar el concepto de nación en el sentido peronista dentro de la historieta. Este concepto de nación en América Latina está, como hemos dicho, mediado por la comunicación de masas (Monsiváis 2000: 57), en particular la radio y el cine, que según Monsiváis difunden “la idea no de nacionalidad sino de sus formas de resentirla” (1978: 112). A través de las figuras del Che y de Evita, lo que intentan las historietas es, en cierto modo, una redefinición de lo nacional basada en los ideales de una sociedad más justa e igualitaria —como proyecto futuro o, en el caso de Evita, como un proyecto perdido y a reanudar—.

Pero tanto el mito como también su (re)construcción en un medio popular son ambivalentes, ya que el mito siempre es susceptible a la apropiación por parte de los medios masivos que a su vez contribuyen a la construcción mítica con la tendencia de vaciarlo de su contenido político, como analizó tempranamente Verón: “En los medios masivos, el Che Guevara se transmutó de inmediato en un personaje romántico, en un superhéroe; ley inexorable tal vez, de la comunicación de masas [...]” (Verón, citado en Vázquez 2010: 151). Algo similar se podría afirmar ciertamente también para el caso de Evita.

---

10 Estas figuras alegóricas son las que propone Valeria Grinberg Pla en su libro *Eva Perón. Cuerpo, género, nación* (2013) para describir la retórica hagiográfica de parte de sus seguidores.

El aporte de Oesterheld (y sobre todo de Murray, en *Evita*) se sitúa dentro de esta apropiación mediática como intento de ‘re’apropiación para fines nacionalista-peronistas y revolucionarios. Es por esto que recurre a menudo a documentos “auténticos”, como a fotografías en la parte gráfica y a las “voces originales” en la parte textual –sin conciencia crítica aparentemente de que estos “documentos” ya están a su vez mediatizados—. Al mismo tiempo, lo que persigue esta realización –y aquí coincide con la mitización en el sentido de Barthes a la que volveré más adelante– es la construcción de un sentido único y unívoco, como plantea también Vázquez: “A la manera de una ‘memoria visual planificada’, compusieron una matriz en la que la exaltación nacionalista se vuelve no sólo inevitable, sino su única razón de ser” (2010: 163).

La recurrencia a fotos y textos preexistentes es también comparable a los procedimientos estéticos y retóricos de los cómics montoneros que a su vez recurren a personajes historietísticos conocidos y los resemantizan –como analiza Reati–:

The re-semanticised comics and cartoons of the Montonero press show the extent to which emotionally loaded visual imagery and graphic symbols became a source of legitimacy for rhetorical predominance. This is why the Montonero press became filled with emblems, stars, and iconic figures, laid out in symmetric and predictable patterns, that provided a sense of identity through hypnotic repetition (Reati 2009: 108).

De manera similar se despliegan las estrategias discursivas en mayor o menor grado en las historietas: repetición, legitimación de la retórica a través de imágenes, los modelos narrativos predecibles (dados tanto por el relato heroico como por los signos textuales y visuales preexistentes). En lo que sigue se tratará de desentrañar desde la perspectiva semiológica de Barthes con mayor detalle las formas en que se construye concretamente el mito dentro de las historietas y el funcionamiento de éstas como medio que transporta su mensaje ideológico-político.

## Mitología

El enfoque semiológico de Roland Barthes aporta no sólo una perspectiva crítica a las implicaciones ideológicas, sino también una descripción detallada del mito como signo. Si queremos analizar, entonces, los mitos en su

función ideológica hay que pensarlos desde la postura del lector de mitos que se apoya esencialmente en la naturalización: “todo sucede como si la imagen provocara naturalmente al concepto, como si el significante fundara el significado” (Barthes 1980: 121).

Para Barthes un mito es, en primer lugar, un sistema comunicativo, un mensaje, y según él cualquier signo se puede convertir en mito. En cuanto a su materialidad sostiene que “el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica” (Barthes 1980: 180). A esta lista se puede, además, agregar la historieta, como veremos en lo sucesivo. Barthes se propone dilucidar los procesos de mitificación que sostienen la cultura burguesa (como ideología dominante) y que se basan en la naturalización y la des-significación de la ideología, es decir, el mito burgués aparece no como parte de una ideología sino como lo natural y normal en las relaciones humanas (Barthes 1980: 126-129). El lugar del mito según él es tradicionalmente la derecha, aunque sí admite la existencia de mitos de izquierda (volveré sobre esto). El proceso de transformación de un signo en mito ocurre a través de la atribución de un nuevo significado a un signo ya existente, o sea, se trata de un metalenguaje construido sobre el sistema primario del lenguaje objeto. El modelo de signo de Barthes es triple: significante, significado y la relación entre ambos, el signo. Sobre este tercer término (que es “la asociación de los dos primeros” (Barthes 1980: 115)) se impone un nuevo signo que toma el primero, ahora denominado “sentido”, como forma que corresponde a un nuevo concepto; la relación entre ambos se llamaría significación del signo mítico, y este sistema de segundo grado en su totalidad constituye el metalenguaje. Este pasaje del signo al mito lo transforma (o deforma) a la vez: “Al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra” (Barthes 1980: 113). Sobre esta base del concepto de “mito” se intentará en lo sucesivo analizar diferentes aspectos del medio historieta (en su dimensión visual y textual). El objetivo es, por lo tanto, descubrir de qué manera operan los signos míticos y cómo estos mitos son (re)construidos en y por el medio cómic en los casos de *El Che* y *Evita*, formando en su totalidad el “gran mito” de ambos personajes.

### Colores, estilos, fotografías

En lo visual llama la atención la diferencia de estilos gráficos, aunque ambas historietas fueron dibujadas parcialmente por el mismo dibujante e inventadas por el mismo autor: en el caso de *Evita*, tal como se publicó en 1970, los colores son chillones, llamativos, artificiales, y hay elementos que dialogan con el *Pop Art*, como observa también Vázquez: “La estética de la ilustración es esencialmente pop. El color estridente y los recursos gráficos utilizados parecen imitar la producción del arte masivo y comercial” (Vázquez 2010: 161). En cuanto a los colores Doeyo señala que se trata de “un coloreado algo ordinario, muy de la época [...], con abundancia de los colores planos, donde los violetas, verdes y amarillos sobresalen por sobre los demás” (Doeyo 2013: 4).

Además del coloreado se pueden apreciar otros elementos “pop”, por ejemplo, el dibujo de las sombras o el principio de la serialidad conocido por Warhol. La relación entre *Pop Art* y cómic merecería un estudio más profundo,<sup>11</sup> pero lo que se puede constatar superficialmente es que uno de los recursos del *Pop Art* (de Roy Lichtenstein, por ejemplo) es extraer imágenes estáticas o aisladas de cómics, es decir de una narración, y transformarlas en íconos. El procedimiento de Oosterheld y Breccia es similar y tiene —si bien aplicado dentro de una secuencia narrativa— básicamente el mismo resultado: la producción de íconos, de imágenes estáticas y estéticas (véase fig. 9).

Los colores en el caso de *El Che* son sólo blanco y negro, lo que dentro de los códigos del cómic, según Dittmar (2008: 163), puede ser percibido como una representación menos realista. Dejando de lado las razones externas (presupuestarias), esto puede interpretarse también como menos complaciente, ya que implica más asperezas, más resistencia para el lector, lo cual dialoga a nivel de la narración y la construcción temporal con la gran cantidad de analepsis que también dificultan la lectura.

---

11 Véase al respecto Thierry Groensteen (2011): *Bande dessinée et narration*. Paris: Presses Universitaires de France; sobre todo el capítulo 8 (“La bande dessinée est-elle soluble dans l’art contemporain?”).



**Figura 9:** Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 133).

En *El Che* las formas, es decir el dibujo en las partes provenientes de la mano de Alberto Breccia, evocan en gran medida un realismo casi fotográfico (véase fig. 10), y como indica Vázquez, en ellas “las fotos son un dispositivo importante en la iconografía del Che y la historieta retrata, con la pasión del detalle, cada gesto inmortalizado en los afiches, gigantografías, portadas gráficas” (2010: 156-157).

Pero sobre todo hacia el final encontramos elementos que pertenecen a una gráfica más de avanzada y a la vez más política, correspondientes a las partes dibujadas por Enrique Breccia (véase fig. 11).





Figura 10: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 47).



Figura 11: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 92).

Montero formula una apreciación similar:

El resultado final es disímil: la parte de Alberto es correcta, hay oficio, pero no hay elementos originales, en un marco en que los textos se desbordan y los rostros se ajustan al realismo. En cambio, el trabajo de Enrique bordea lo genial, dibuja rostros inquietantes y experimenta con los negros y claroscuros para delinear secuencias de acción dramáticas (Montero 2013: 108).

En la parte de Enrique Breccia los personajes ya no se dibujan de manera realista sino de una manera más dramática y a la vez más difícil de descifrar: los soldados *rangers* en Bolivia parecen desfigurados, reducidos a su calidad de antagonistas malvados dentro del relato heroico, no es posible identificarlos como personas reales –lo cual traduce gráficamente los numerosos enigmas en torno a la muerte del Che y sus asesinos. Lo que se mantiene siempre reconocible es sólo la cara del Che, es decir que aquí, mediante esta realización, se anuncia ya el destino del Che como objeto de una infinidad de murales y afiches, con su rostro como ícono de una lucha política y revolucionaria –sobre esta función del rostro volveré más adelante.

En otro aspecto visual hay que constatar, además, que en *El Che* hay vastas partes difíciles de descifrar: en las escenas de combate, pero sobre todo hacia el final predomina el negro en las imágenes (véase fig. 12). Puede ser, en este caso, tanto una marca de ficcionalidad –porque se desconocían todavía muchos detalles– como una realización conforme a la connotación convencional del color negro como vinculado a la muerte. Esto culmina en la última viñeta que muestra sólo el rostro del Che muerto rodeado de sombras y oscuridad.



Figura 12: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 98).

En *Evita* el efecto de extrañamiento se produce esencialmente a través de los colores que establecen una distancia con la realidad, pero en algunos casos también es notoria la falta de detalles en las formas: son reducidas a su mensaje mítico, por lo cual a veces se destaca sólo la postura que connota soledad, una actitud combativa o maternal, o también el sufrimiento, según el caso, es decir, lo que encontramos a través de esta forma reducida es un concepto, tal como lo define Barthes como segundo término del mito. Es también por esto que toda la historieta se lee, no obstante, como “natural”: para la construcción del mito no sólo no hacen falta los detalles, sino que su función y su efecto residen precisamente en la reducción de un signo completo a la forma del mito.



Figura 13: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 156).

Mediante esta conceptualización del mito como signo vaciado de su historia, se explica, entonces, esta falta de detalles; el mito construido en ellas (entendidas como signo) suele basarse sobre un signo preexistente, a nivel visual a menudo una foto (véase figs. 13 y 14), o sobre un concepto (lucha, soledad, etc.), y para hacer operar el mito no hace falta mostrarlo en todos los detalles. En *El Che* la falta de detalles gráficos es por lo menos parcial



y se presenta sobre todo en los pasajes dramáticos que narran la guerrilla boliviana; pero a diferencia del caso de *Evita* esto se debe al hecho de que hay partes aún ilegibles en su historia por desconocimiento de lo que realmente sucedió; el mito, entonces, en estos pasajes está aún en proceso de formación, es decir que en términos de Barthes la historia no ha sido del todo reemplazada todavía por la naturaleza.



Figura 14: “El voto” (Public Domain, <[http://es.wikipedia.org/wiki/Hospital\\_Presidente\\_Perón](http://es.wikipedia.org/wiki/Hospital_Presidente_Perón)>, 15.2.2018).

### Ritmos, montajes, historia

El carácter estático de la historieta de Evita, visible ya en los colores, continúa en el montaje que se caracteriza por elipsis entre la mayoría de las viñetas (que pertenece según McCloud al tipo de transición “subject-to-subject”, 1993: 71), lo cual tiene dos efectos: lleva, como antes mencionado, a nivel narrativo a un ritmo acelerado, ya que las viñetas se reducen a la representación de situaciones típicas, e implica a nivel ideológico un aporte a la formación del mito, en cuanto que atribuye un sentido a lo que fue Evita en vida: acelerada, trabajando incansablemente, sin parar y sin perder tiempo en cosas “inútiles” o cotidianas.<sup>12</sup>

12 Aquí otra vez se presenta una diferencia notable entre las dos versiones: en la de Oesterheld el ritmo parece mucho más pausado, aunque basado principalmente en el texto y no en las imágenes, que son las mismas. El texto, aparte de ser más “literario”, entra también más en detalle y no se aboca sólo a la construcción del relato heroico.

En términos del mito, lo estático es también analizable mediante la relación proporcional que establece Barthes: “a la pobreza cualitativa de la forma, depositaria de un sentido disminuido, corresponde la riqueza de un concepto abierto a toda la historia; a la abundancia cuantitativa de las formas corresponde un número pequeño de conceptos” (Barthes 1980: 114). Es decir, en este caso cada viñeta (tomada como forma del mito) corresponde a una cantidad pequeña de conceptos que conforman en su conjunto el mito de Evita: se repite una y otra vez su trabajo incansable, su probidad, su involucramiento casi amoroso y apasionado en la causa del pueblo.

El montaje en *El Che* coincide parcialmente con el de *Evita*, cuando se narran a manera de resumen los antecedentes de la infancia y juventud de Ernesto Guevara, lo cual produce una dinámica y un ritmo narrativo similar al de *Evita*: cada viñeta representa un episodio complementado por un comentario para contar y resumir los sucesos y el significado para la vida y el personaje del Che –aunque también en ellos hay bocadillos y por lo tanto estilo directo–. Los pasajes de Bolivia y una buena parte de la guerrilla cubana, en cambio, están formados por una narración dramática, directa y lenta que muestra en vez de resumir, con pocas cartelas y predominancia de texto diegético, es decir, bocadillos. Esta diferencia por lo menos parcial entre ambas historietas respecto al ritmo apunta también hacia los diferentes grados de mitización de los “signos” Che y Evita: el primero todavía tiene una historia (tanto en el sentido semiótico de Barthes, como en el de narración), en la segunda la historia ya ha sido reemplazada por la naturaleza, que, como afirma Barthes, es un recurso esencial del mito: “El mito es siempre metalenguaje; la despolitización que opera interviene a menudo sobre un fondo ya naturalizado, despolitizado, por un metalenguaje general, adiestrado para cantar las cosas y no para actuarlas” (Barthes 1980: 130). Desde el punto de vista semiológico, este mito que se (re) construye en *Evita*, implica entonces una despolitización –aunque dentro del contexto histórico puede ser intencionado, y funciona también, como un gesto político y como estrategia de resistencia–.

### **Voces, instancias narrativas, metalenguaje**

En ambas historietas se utiliza la misma estrategia para autentificar lo narrado a nivel textual: el recurso repetido al documento histórico, “original”; en un caso es el *Diario del Che en Bolivia*, en el otro el texto autobio-

gráfico *La razón de mi vida*. Ambas historietas tienen en común también la falta de reflexión de estos textos, porque se incluyen con la misma función: avalar la autenticidad de lo narrado.<sup>13</sup> Por lo tanto, lo que se produce en estas citas es una suerte de duplicación, o sea, en palabras de Barthes: un metalenguaje y una mitologización.

La instancia narrativa que predomina en la parte textual de las historietas es aparentemente una voz heterodiegética, una instancia que se mantiene fuera de la narración y que no se nombra. Pero en *El Che* se puede constatar algo significativo, de lo cual Vázquez hace caso omiso en su análisis (que sólo observa “un narrador omnisciente que no se involucra en la historia, pero de la cual es un ‘testigo confiable’” (2010: 157)): en algunas ocasiones toma la palabra una instancia narrativa que dice “nosotros”, homodiegética por lo tanto, pero que no es atribuible a la narración del *Diario del Che* ni a su publicación *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Así por ejemplo, en una secuencia en la guerrilla cubana se lee en la cartelita: “Por fin los refuerzos, ahora somos ochenta, pero hay que instruirlos. En los caseríos de la sierra el Che vuelve a la medicina, nunca un médico por aquí” (Oosterheld/Breccia 2007: 65). Lo que se puede suponer entonces, es que la narración pasa a una instancia que –sin haber participado en los hechos– sí participa emocionalmente. Son precisamente estos pasajes donde la narración se aleja de su afán mimético y adquiere claros rasgos ficticios con un fin determinado: configurar al Che tanto como parte de un “nosotros” y sobre todo admirado por un “nosotros” que, tal como afirma Reemtsma, forma parte esencial de la figura del héroe. Lo que encontramos aquí, entonces, es un matiz de subjetividad en la que la voz supuestamente “neutra” de la instancia narrativa se muestra abiertamente y toma parte de alguna manera, tal como establece Groensteen para la instancia narrativa del cómic en general: “tout en demeurant extradiegétique, le récitant atteint au statut d’individualité, donc de personnage” (Groensteen 2011: 98). Es decir que aquí el mito (del relato “objetivo”) es contrarrestado y recupera algo de su historia (como sujeto hablante emocional y políticamente involucrado). En este sentido, es una instancia que se parece al “nosotros” propuesto por Getino y Solanas en su manifiesto, un “nosotros” opuesto al “ellos” que representa la personificación anónima de las fuerzas coloniales: “En la

13 En el guión original de Oosterheld también en este aspecto hay una diferencia respecto a la versión publicada en 1970: él recurre mucho menos a este pre-texto y siempre lo marca como texto ajeno mediante el uso de *verba dicendi*, no sólo mediante comillas como hace Murray.

situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional. [...] Mientras tanto, existe una cultura *nuestra* y una cultura *de ellos*, un cine *nuestro* y un cine *de ellos*” (Getino 1978: 38; cursivas del original). Es decir, que al establecer la diferencia entre “ellos” y “nosotros”, con la que el texto de Oesterheld se identifica, el mito naturalizado (de la voz “neutra”) recupera su sentido original (personaje implicado ideológicamente).

En *Evita* también predomina la voz heterodiegética que cede la palabra frecuentemente a una instancia homodiegética autorizada: Evita misma a través de su libro *La razón de mi vida*. Pareciera entonces que el mito no permite un “nosotros”, porque, por un lado, no hay medida posible y, por otro lado, porque aparentemente se trata de contrarrestar mediante la “propia” palabra de Evita el fenómeno descrito por Tomás Eloy Martínez en su novela *Santa Evita*: “Dejó de ser lo que dijo y lo que hizo para ser lo que dicen que dijo y lo que dicen que hizo” (Martínez 1995: 21). Pero aun dejando de lado la cuestión de si al recurrir a *La razón de mi vida* el cómic recurre o no a la propia palabra de Evita (considerando la coautoría de Manuel Penella de Silva en este texto, aunque ella sí firmó el libro como propio), se puede argumentar que a través de esta estrategia la historieta se construye sobre otro mito: el de Evita en su autorrepresentación, en la que ya su mito (dentro del discurso peronista) se ha apropiado de la historia (de Evita como persona).

La relación entre imagen y texto adquiere, además, en *Evita* rasgos particulares que en realidad contradicen el carácter de la historieta como género: no sólo faltan los bocadillos y con ellos el estilo directo y la dramaticidad. En esto se puede reconocer también una estrategia del mito, que silencia a la Eva privada, diciendo cosas banales, cotidianas como una persona común y corriente<sup>14</sup> —este uso de lenguaje objeto sería, sin duda, una desacralización para Murray, pero tampoco en el guión original de Oesterheld se encuentran bocadillos—. La relación texto-imagen se caracteriza además, en su dimensión cuantitativa, por ser una combinación “word-specific” en palabras de McCloud (“where pictures *illustrate*, but don’t significantly *add* to a largely *complete* text”, 1993: 153; cursivas en el

14 La misma lógica opera en la película animada *Eva de la Argentina* que recurre no sólo al documento fílmico, sino que utiliza como única voz del personaje Eva los discursos originales de la persona Eva Perón, con el fin de otorgarle a ella misma la palabra y así, al menos en el registro auditivo, acercarse a la Eva histórica. Con respecto al film véase el artículo de Grinberg Pla en este volumen.



original), lo cual se traduce en una relación en la que el texto parece siempre acorralar de alguna manera a las imágenes, que a menudo ocupan sólo la mitad o dos tercios de las viñetas.<sup>15</sup> Este predominio del texto muestra que el significado no se pone a disposición del lector, que ya es significación y que por lo tanto no hay ningún margen de interpretación a nivel visual, sino una sola y única posibilidad de lectura.

### **Cuerpos, enfermedades, silencios**

En *Evita* es significativa una ausencia u omisión: aparte del supuesto distanciamiento de Perón —que ocupa un lugar importante en la biografía de Alicia Dujovne y con el que juega también la obra dramática *Eva Perón* de Copi (1969)— faltan también las referencias claras a su enfermedad como algo ‘físico’. En general, ella es presentada constantemente, al menos a partir del momento en que empieza su labor para los descamisados, como un ser cada vez menos físico: come y duerme poco, deja de usar vestidos de gala y los cambia por el traje sastre.

La enfermedad sí se representa, pero de manera superficial: se la ve en la clínica, haciéndose exámenes, postrada en su cama, sin mencionar jamás la palabra “cáncer”. Este silencio se puede leer en el contexto del ensayo de Susan Sontag sobre la enfermedad como metáfora. Allí describe el carácter místico del cáncer y su dimensión metafórica que implica siempre un silencio: no se menciona, no se pronuncia la palabra, porque es algo obscuro, y el silencio tiene una función específica: “Any disease that is treated as a mystery and acutely enough feared will be felt to be morally, if not literally contagious” (Sontag 1979: 5). Esta lógica parece continuar hasta el presente: la biógrafa de Evita, Alicia Dujovne, en general crítica del proyecto peronista, relata casi con lujo de detalles la enfermedad de su personaje: el olor particular, por el cual Perón supuestamente la condenó a una habitación alejada de la suya y espació cada vez más sus visitas; se explaya sobre la soledad de la paciente, sobre sus dolores y su palidez (Dujovne Ortiz 1995: 380). En cambio Felipe Pigna (2012), otro biógrafo, más benévolo con el peronismo, no menciona ninguno de estos detalles.

La ausencia de la palabra “cáncer” dentro de la historieta es por lo tanto altamente elocuente en cuanto a su afán mitologizante —sobre todo en el

---

15 Esta relación cuantitativa se da también en la versión de Oesterheld, aunque la distribución en la página es diferente, al no incluir los textos dentro de las viñetas.

contraste con el guión original de Oesterheld, donde la palabra sí aparece—: nada debe ensuciar la memoria de esta heroína. Este silencio a la vez está relacionado con la excesiva acentuación de lo físico (y femenino de Eva en el discurso de sus detractores: allí ella aparece como “trepadora” de pasado dudoso, como ex-prostituta, hija ilegítima, y el cáncer se celebra como un regalo divino (después de su muerte aparece un *graffiti* por la ciudad que reza: “Viva el cáncer”<sup>16</sup>). Este discurso antievitista fundado en buena parte en su cuerpo explica la casi completa ausencia de su cuerpo, tanto sano como enfermo, en la historieta, y es el antecedente sobre el cual se construye este mito: la incorporeidad. Desde el enfoque del mito político tal como lo propone Hein-Kircher esto parece obedecer a un afán manipulador: “Therefore, a particular event or person is given a special significance – some facts are highlighted in the telling of their story while others are neglected or marginalised” (Hein-Kircher 2013: 15). Considerando el contexto histórico de los años 60 y 70 hay que tomar este mito de la incorporeidad como un intento de recuperar a Evita como mito ‘político’ y desprenderla de sus representaciones como ser ‘físico’ predominante dentro del discurso antiperonista. Aun así, desde la perspectiva de Barthes, se manifiesta en este aspecto de la historieta una deshistorización característica de la construcción del signo mítico.<sup>17</sup>

En *El Che*, en cambio, el lector encuentra a un héroe que al mismo tiempo es un “hombre de carne y hueso” (Vázquez 2010: 154) cuyo valor reside por Oesterheld en la experiencia (Vázquez 2010: 155). Él, a diferencia de *Evita*, sí aparece como ser físico, se acentúan una y otra vez las condiciones lamentables de su cuerpo en la selva boliviana, se mencionan el hambre, la suciedad e incluso una diarrea. En el caso del Che esto forma parte del mito sacrificial, es prueba de su sufrimiento y de su espíritu revolucionario: él, desde una posición cómoda de ministro en Cuba, vuelve a la guerrilla, a las privaciones y finalmente muere, y es su cuerpo el que avala este sacrificio.

16 Así aparece en la película *Eva Perón* de Juan Carlos Desanzo (1996), donde se muestran tanto el *graffiti* como las celebraciones de la oligarquía.

17 Sobre todo en este aspecto hay que diferenciar la versión publicada en 1970 de la versión guionada por Oesterheld mismo: Él sí menciona la enfermedad, incluso menciona el *graffiti*: “Tal vez nunca se entere de que en alguna pared alguien ha dejado escrito una leyenda infame: ‘Viva el cáncer’” (Oesterheld/Breccia 2013: 64).



Figura 15: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto (2007: 51).

En ambas historietas, la muerte del héroe/la heroína ocupa un lugar importante dentro de la narración, en lo que se muestra a su vez una visión parecida a la planteada por los montoneros (que ya comienzan a formarse en esa época):

The notion of martyrdom resulted from a rhetorical as much as an ideological need, since the organization's message was enunciated with each sacrifice, death becoming an expressive act by which the message was sent to the people (Reati 2009: 107-108).

A esta retórica Reati diagnostica paralelos con el discurso totalitario, que sería según Barthes —como plantea a propósito de Stalin— el discurso donde el mito de izquierda se asemeja al mito de derecha (aunque sea éste el lugar “natural” del mito) y tiene la misma función naturalizante y despolitizante.<sup>18</sup>

El final de ambas historietas es, en este sentido, revelador; así lo considera también Vázquez, que para el caso del Che afirma que “la imagen explota su carga dramática mientras que en el cuadro final de Eva Perón [...] se invierte la fórmula: en su semblante sonriente, todo es luminosidad y resplandor. [...] Finalmente el cuerpo político sobrevive al físico” (Vázquez

18 Barthes describe la mitologización de Stalin como “una significación, por fin, que era un Stalin sacralizado en el que las determinaciones históricas eran fundadas como naturales, sublimadas bajo el nombre del genio, es decir, de lo irracional y de lo inexpressable; en este ejemplo la despolitización es evidente, muestra el mito en toda plenitud” (Barthes 1980: 132).

2010: 162). La imagen final del Che muestra al muerto, al “cadáver ‘vivo’”, como señala Vázquez (2010: 163), mientras que Evita es presentada como figura incorpórea, es decir, las viñetas que cierran las biografías continúan y concluyen con la misma lógica en que se trata el cuerpo en el transcurso de ambas historietas.

### El rostro: mensaje y medio

En su *Mitologías*, Barthes analiza como un mito cotidiano el rostro de Greta Garbo y le atribuye una función mediadora entre lo sagrado y lo humano: “en ese rostro deificado se dibuja algo más agudo que una máscara: una suerte de relación voluntaria y por lo tanto humana [...]” (1980: 40). Carlos Monsiváis, a su vez, estudia la función del rostro en el contexto del cine mexicano, y observa una glorificación que tiene diferentes expresiones en el transcurso del siglo xx: desde la sacralización hasta lo arquetípico (1999). El rostro tiene, según él, una función destacada dentro de la cultura popular como formadora de la nacionalidad: “El desarrollo civilizatorio se afina en la colección de rostros a manera de elíxires de la nacionalidad” (Monsiváis 1999: 11).

También en el caso de las historietas el rostro ejerce una función esencial, como ya se puede apreciar por el solo hecho de que ambas terminan con una viñeta que muestra el rostro en primer plano, estrategia visual que, como explica también Monsiváis, se relaciona con lo mítico: “El close-up es el inicio mistificado de la reivindicación femenina, y las Diosas de la Pantalla son por así decirlo *apariciones* en un sentido muy próximo al del misticismo” (Monsiváis 2000: 56; cursiva en el original). Esta consideración es, por cierto, aplicable sobre todo al caso de *Evita*, cuyo rostro también se presenta como extasiado y a la manera de una aparición.

También el rostro del Che, desde el enfoque semiológico de Barthes y el histórico-social de Monsiváis, se puede considerar como signo en el sentido de que se transforma en instancia mediadora que transmite el mensaje ideológico (revolucionario, en este caso), cifrado en clave sacralizada y sacrificial: el rostro del Che muerto –con los ojos abiertos que parecen enfrentar el porvenir y su propio destino de muerte– apela a las juventudes del mundo a continuar con su proyecto revolucionario. Con la misma toma y el mismo mensaje cierra el documental (estrenado poco antes de la aparición del cómic) *La hora de los hornos* de Getino/Solanas que pone en práctica una propuesta cinematográfica no sólo para una cultura de

masas revolucionaria, sino también para la liberación de la dominación neocolonial: “finalmente, en primerísimo primer plano el rostro de Guevara persiste en la pantalla durante varios minutos, mientras una voz en off interpela al espectador con un mensaje de resistencia y rebelión” (Vázquez 2010: 163). Es decir, que dentro de estas representaciones massmediáticas el rostro del Che se ha transformado o se está transformando en su propio mensaje revolucionario.

En ambos casos vemos también de qué manera sus rostros con los rasgos característicos y reconocibles en cualquier circunstancia (en *Evita*, el peinado, la sonrisa, la mirada benévola y extasiada, en *El Che* la barba, la boina, el habano, etc.), se transforma de imagen en modelo, es decir en lo que implica la palabra alemana de *Vorbild*, tal como la analiza Thomas Macho:

Por un lado, designa el esbozo anticipador, el modelo, el intento de una representación visual del futuro, por el otro lado, un ideal normativo, un determinado tipo de fama (de lo santo, creativo, heroico) que deben emular y a la que deben aspirar especialmente los jóvenes (Macho 2011: 13; traducción de la autora).<sup>19</sup>

Este aspecto del *Vorbild* está presente en ambos casos, por la forma en que se utiliza el rostro dentro de las historietas, y en ambos está presente el carácter de mediación entre lo divino como promesa de futuro (el rostro crístico del Che, la sonrisa extasiada de Evita, vinculado a un mensaje textual apelativo y dirigido al porvenir) y los lectores (jóvenes) que deben seguir el ejemplo. Monsiváis observa el poder formativo, modélico del rostro implicado en otro medio de masas, el cine de Hollywood:

Tonos del habla, vestimenta, instrucciones para el manejo del rostro y del cuerpo, gestualidad del cinismo y de la hipocresía, convicción íntima de la apostura o de la insignificancia facial, escuela del lenguaje de las familias (Monsiváis 2000: 56).

De forma similar encontramos en estas historietas el recurso a un medio de masas y popular para mediar un modelo, una manera de ser y actuar deseable para los argentinos y latinoamericanos, que aquí se establece desde

19 Cita original: “Einerseits bezeichnet er den antizipierenden Entwurf, das Modell, den Versuch einer visuellen Repräsentation von Zukunft, andererseits ein normatives Ideal, eine bestimmte Art von Prominenz (etwa des Heiligen, Kreativen, Heroischen), der zumal junge Menschen folgen und nacheifern sollen”.



la subversión y la resistencia. Finalmente, el mensaje está ya implicado en el rostro, no hace falta pronunciarlo, es suficiente mostrar el rostro, como sucede efectivamente en *Evita*, donde en la última viñeta el texto enfatiza el carácter histórico y por lo tanto pasado: “Eva Perón ya es algo más que política y conflictos sociales. Es historia argentina, americana y mundial” (Oosterheld/Breccia 2007: 166). El rostro es, entonces, el mensaje. En el caso de *El Che* el mensaje es apelativo (como citado arriba), y será otra imagen (la famosa fotografía de Alberto Korda) la que incluirá prospectivamente el mensaje y que aquí no ha reemplazado aún a la persona Che Guevara. Lo que se proponen las historietas es, entonces, explicitar en forma (más o menos) narrativa el “contenido”, el significado de estos rostros, pero no dicen otra cosa de lo que podría decir el rostro mismo.

### **Conclusiones: ¿hacia un “tercer cómic”?**

Para concluir podemos afirmar en primer lugar que las historietas construyen la biografía de sus personajes esencialmente siguiendo la construcción narrativa del mito heroico. En ambas se puede comprobar, además, un intento de apropiarse de un medio popular para fines políticos de liberación (al menos dentro de la lógica peronista que es compartida por Solanas y Getino en el ámbito del cine). A la vez se trata, sobre todo en el caso de *Evita*, de un intento de reapropiarse del mito a través de este medio.

Pero se puede constatar al mismo tiempo una ambivalencia fundamental dentro de esta apropiación: según Barthes, el lugar del mito es tradicionalmente la derecha, la burguesía; la mitología de izquierda, aunque existe, suele ser pobre y torpe. Como ejemplo da el caso de Stalin, cuya única significación es la sacralización. Esta sacralización parece ser el objetivo de *Evita*, por lo que podemos afirmar que cada viñeta es un mito (o tal vez un mitema) que conforma el mito peronista de Evita, de lo cual dan cuenta a nivel visual las imágenes, que son casi sin excepción estáticas y obedecen siempre a la intención de afirmar el mito. Esto se presenta de manera diferente en la versión con texto de Oosterheld, que insiste menos en el relato mítico que en el relato personal (incluyendo dudas, la enfermedad, también el origen pobre, etc.). En el caso de *El Che*, el mito se resume esencialmente en la última viñeta y sólo se insinúa en algunas viñetas previas (cuando es mostrado con el habano y la boina, imagen también reproducida y difundida masivamente).

Al comparar estas dos historietas es posible apreciar, entonces, que el mito del Che está empezando a formarse, no hay sólo metalenguaje en términos de Barthes, sino que todavía hay rastros del lenguaje objeto; el de Evita, en cambio, en la versión de Murray ya está formado, la significación mítica ya está asignada, y la historieta representa fundamentalmente un intento de recuperar este mito, reprimido y silenciado tras la caída de Perón.

Desde un punto de vista estético probablemente sea más interesante la historieta del Che, ya que asistimos aquí a la producción de un mito, en el caso de Evita sólo a su reproducción en colores. Sobre todo en la versión textual de Murray, podríamos concluir en palabras de Barthes, que los autores se evidencian como ‘lectores’ de mitos; en la primera versión, escrita sólo por Oesterheld, y en una parte de *El Che*, en cambio, éste se muestra como guionista genuino y por eso —ésta es la tercera categoría de Barthes que relaciona al sujeto con el mito— como ‘productor’ del mito. Esto tal vez está determinado por la misma ideología peronista en la que se inscribe la versión textual de Murray, que dista de ser revolucionaria (y tiene, además, rasgos totalitarios), y probablemente se explique de la misma manera que el mito de izquierda que “surge precisamente en el momento en que la revolución se transforma en ‘izquierda’, es decir, en que acepta encubrirse, velar su nombre, producir un metalenguaje inocente y deformarse en ‘naturalaleza’” (Barthes 1980: 131).

Desde luego, hay que considerar el contexto histórico específico en el cual fueron producidas ambas historietas: Evita había muerto 17 años antes y su recuerdo ya había pasado por etapas muy diversas: desde la veneración oficial, con escuelas, calles y hasta una provincia con su nombre, el embalsamamiento de su cadáver para conservarla, hasta la negación total y el intento de borrarla de la historia argentina. Tal vez es por esto que en la versión finalmente publicada era necesario reproducir el mito de Evita según la versión peronista en vez de interrogarlo críticamente o reescribirlo agregando alguna faceta nueva —cosa que sí emprende Oesterheld en su versión textual—. El caso del Che difiere indudablemente por las circunstancias históricas: muerto apenas dos años antes de producirse la historieta, cuando la evaluación de su aventura boliviana no estaba terminada, la historia (entendida también como narración) todavía se impone, precisamente en esta parte, por sobre el mito.

Queda en evidencia, entonces, que la (re)producción de un mito, aun siendo “progresista” o de izquierda (lo cual en el caso de Evita puede resultar por lo menos discutible), tiene siempre algo estático, naturalizante y des-

historizante. Sólo dentro de su contexto específico (histórico y mediático) puede desplegar la función política que persigue (como redefinición tanto de la nación como de las formas de sentirla), es decir, desde un punto de vista semiológico el mito en sí tiende a perder su mensaje revolucionario.

## Referencias bibliográficas

- ACCORSI, Diego (2007): “Un poco de historia”. En: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto: *Evita/El Che*. Buenos Aires: Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta, pp. 12-14.
- BARTHES, Roland (1980): *Mitologías*. México, D.F.: Siglo XXI.
- CAMPBELL, Joseph (1956): *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Meridian Books.
- COPI (1969): *Eva Perón*. Paris: Christian Bourgois.
- DESANZO, Juan Carlos/FEINMANN, José Pablo. *Eva Perón*. Aleph Producciones/INCAA, Argentina, 1996, 120 min.
- DITTMAR, Jakob (2008): *Comic-Analyse*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz.
- DOEYO, Javier (2013): “La historieta que todos conocen, pero que nadie vio”. En: Oesterheld, Héctor Germán/Breccia, Alberto: *Evita. Vida y obra de Eva Perón*. Buenos Aires: Editorial Matreros, pp. 3-5.
- DORFMAN, Ariel/MATTELART, Armand (1972): *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia (1995): *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires: Aguilar.
- FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor/POBLETE, Juan (eds.) (2009): *Redrawing the Nation. National Identity in Latin American Comics*. New York: Palgrave Macmillan.
- GETINO, Octavio (1978): *A diez años de “Hacia un tercer cine”*. México, D.F.: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- GETINO, Octavio/SOLANAS, Fernando. *La hora de los hornos*. Argentina, 1968, 264 min.
- (1978): “Hacia un tercer cine”. En: Getino, Octavio: *A diez años de “Hacia un tercer cine”*. México, D.F.: Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 37-56.
- GRINBERG PLA, Valeria (2013): *Eva Perón. Cuerpo, género, nación. Estudio crítico sobre sus representaciones en la literatura, el cine y el discurso académico desde 1951 hasta la actualidad*. San José: Universidad de Costa Rica.
- GROENSTEEN, Thierry (2011): *Bande dessinée et narration*. Paris: Presses Universitaires de France.
- HEIN-KIRCHER, Heidi (2013): “Social Master Narratives: Romanticisation and Functionalisation of Personalities and Events through Political Myths”. En: Rothstein, Anne-Berénike/Tous, Pere (eds.): *“Evita vive”. Estudios literarios y culturales sobre Eva Perón*. Berlin: Ed. Tranvía.

- HKWM (*Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*) (2004): Tomo 6.1., entrada "Held". Hamburg: Argument-Verlag, columnas 55-63.
- MACHO, Thomas (2011): *Vorbilder*. München: Fink.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones*. México, D.F.: Ediciones G. Gili.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1995): *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- MCCLOUD, Scott (1993): *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton: Tundra.
- MONSIVÁIS, Carlos (1978): "Notas sobre cultura popular en México". En: *Latin American Perspectives*, 16, 5, 1, pp. 98-118.
- (1999): *Rostros del cine mexicano*. México, D.F.: Américo Arte Editores.
- (2000): *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama.
- MONTERO, Hugo (2013): *Oesterheld. La biografía. Viñetas y revolución*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.
- OESTERHELD, Héctor Germán (2005): "La nueva historieta". En: *La Bañadera del Cómic: Oesterheld en primera persona*. Buenos Aires: Ed. La Bañadera del Comic, pp. 38-39.
- OESTERHELD, Héctor Germán/BRECCIA, Alberto (1970): *Vida y obra de Eva Perón. Historia gráfica*. Buenos Aires: sin editorial.
- (2007): *Evita/El Che*. Buenos Aires: Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta.
- (2013): *Evita. Vida y obra de Eva Perón*. Buenos Aires: Editores Matrones.
- PERÓN, Eva (1951): *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.
- PIGNA, Felipe (2012): *Evita. Jirones de su vida*. Buenos Aires: Planeta.
- REATI, Fernando (2009): "Argentina's Montoneros: Comics, Cartoons, and Images as Political Propaganda in the Underground Guerrilla Press of the 1970s". En: Fernández L'Hoeste, Héctor/Poblete, Juan (eds.): *Redrawing the Nation. National Identity in Latin/o American Comics*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 97-110.
- REEMTSMA, Jan-Philipp (2009): "Der Held, das Ich und das Wir". En: *Mittelweg* 36, 4, pp. 41-64.
- SONTAG, Susan (1979): *Illness as Metaphor*. New York: Vintage Books.
- VÁZQUEZ, Laura (2010): *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.